

Sylvie Freyermuth

Sens dessus dessous : Lecture sémiolinguistique de l'espace dans l'oeuvre d'Edgar P. Jacobs

Autant en emporte le temps...

Lors d'une promenade estivale dans une petite ville du sud-ouest de la France, j'entrai avec mon mari¹ dans un magasin consacré exclusivement à la bande dessinée, dans le but d'y acheter l'édition actuelle des volumes des aventures de Blake et Mortimer dont il sera question ici : *La Marque Jaune* (1953, 1956²), *L'énigme de l'Atlantide* (1955, 1957) et *S.O.S. Météores* (1958, 1959). Je désirais en effet ménager nos éditions originales qui s'accommoderaient mal d'un régime soutenu de consultation. Or dans cette boutique remplie du sol au plafond de volumes de BD, dont il faut reconnaître qu'un grand nombre arborait les couvertures aux graphismes les plus étranges d'héroïc fantasy ou de mangas, aucune trace de la moindre ligne claire d'Edgar P. Jacobs ! Devant notre étonnement, le commerçant invoqua – sans parvenir à nous convaincre – un manque de place. Puis il concéda posséder seulement les dernières aventures de nos héros (qui n'ont d'ailleurs pas été conçues par Jacobs, mais dont les personnages ont été repris par Jean Van Hamme et Ted Benoît, puis par Yves Sente et André Juillard³). Devant notre perplexité insistante, il finit par avouer que c'était le critère de la nouveauté qui l'emportait – et celui de la rentabilité – et que de toute façon, « les aventures de Blake et Mortimer » par Edgar P. Jacobs étaient « de la bande dessinée d'une autre époque »⁴. Abasourdis d'avoir remonté le temps aussi sûrement que par le truchement du chronoscaphe du Professeur Miloch⁵, nous quittâmes bredouilles le magasin spécialisé dans la bande dessinée, en portant malgré nous sur nos épaules – pourtant encore solides – le faix des ans. C'est donc à un voyage dans une autre époque que je convie les lecteurs de cet article. Qu'ils se rassurent cependant : j'ai choisi de leur proposer une analyse ancrée dans une perspective actuelle.

De la stratification sociale à celle de l'espace ...et inversement

Après une longue période passée à l'ombre de l'illustré *Tintin*, Edgar P. Jacobs connaît, à partir de 1970, une consécration tardive qui, selon G. Lenne (op. cit), va en s'amplifiant au courant des années 1980. C'est ainsi que l'on peut sans aucun doute hausser l'auteur des « *Aventures de Blake et Mortimer* » au Panthéon des Grands Classiques de la bande dessinée. À tel point que les deux célèbres héros apparaissent aux yeux d'A. Corbellari (2004), qui a élaboré une typologie des héros de BD, comme un couple, au même titre que les plus célèbres, tels Tintin et le Capitaine Haddock ou Astérix et Obélix, ce qui ne fait aucun doute ; j'émetts néanmoins quelques réserves sur l'analyse qu'il en fait :

On retrouvera très fréquemment dans ces récits l'antique *topos fortitudo-sapientia* que l'on aurait peut-être par places intérêt à reformuler (comique oblige) en "impatience-pondération": c'est le cas, pêle-mêle, des duos Mortimer-Blake, Haddock-Tintin [...] ». (op. cit., doc. n.p.), Or il nous semble que rien ne plaide en faveur d'une nature aussi manichéenne, et encore moins comique. Blake et Mortimer sont tout aussi aventureux, curieux et courageux l'un que l'autre et travaillent au service du respect des valeurs d'une société engoncée dans sa

hiérarchie. L'oeuvre Jacobsienne développe en effet des topoi tels que l'opposition entre bonne et mauvaise science, savant au service de l'humanité et savant fou⁶, mais également une représentation très cloisonnée de l'organisation sociale qui divise de manière très caricaturale la population en deux catégories. Et bien qu'il ne s'agisse en aucun cas de récits historiques⁷, on pourrait très bien adapter aux aventures de Blake et Mortimer la remarque de J. Rosemberg (2004) à propos de la collection Vécu :

Les thèmes transversaux à la collection tournent autour de la création d'une atmosphère : l'ambiance d'une époque. Elle s'articule autour de trois aspects : la culture, la politique et l'économie. Au sein de ces thématiques un regard particulier, assez manichéen, est posé. Celui qui, en dévoilant des scènes de la vie quotidienne permet de scinder en deux la population décrite : le peuple et la haute société. Tous deux prennent des noms différents en fonction des contextes relatés mais il n'en demeure pas moins que cette dichotomie sociale reste persistante au niveau des deux diachronies : le moment de création des albums et les contextes dans lesquels s'inscrivent les intrigues. (n.p.)

Dans les trois aventures étudiées, Edgar P. Jacobs témoigne d'un don extraordinaire pour recréer une atmosphère d'époque et de nombreux spécialistes de la bande dessinée ⁸ s'accordent sur ce point. Cl. Le Gallo (op. cit) consacre un chapitre à cet art achevé chez le scénariste-dessinateur :

Perfectionniste au plus haut point, Jacobs se documente avec acharnement dans le but de créer – ou de recréer – des ambiances, qui dominent des séquences parfois très longues [...]. Il a été certainement le premier à se rendre sur le terrain pour accumuler photos, notes pour la couleur et croquis susceptibles de l'aider dans sa démarche, et surtout pour s'imprégner de l'atmosphère particulière des lieux. En tout cas, nous savons que, dès 1944, il était en compagnie d'Hergé pour prendre des croquis de la villa du professeur Bergamotte (*Les 7 boules de cristal*). (op. cit., p. 108)

En outre, il est patent que les deux catégories définies par J. Rosemberg (op. cit.) apparaissent dans les BD que nous étudions, sous la forme de ce qu'il était convenu d'appeler les notables d'une part, et les gens simples d'autre part. Les héros appartiennent bien sûr aux premiers – les hauts fonctionnaires, les professeurs d'université, les juges et les médecins, par exemple – alors que la seconde catégorie s'incarne dans une classe composée de chauffeurs de taxi, de postiers, de concierges ou de gouvernantes. Cette dichotomie actualisée par les personnages figure la structure scalaire de la société et par là même la répartition sociale du pouvoir. À la lumière d'une fidélité aux représentations de l'époque tellement recherchée, il est apparu comme une évidence que l'organisation stratifiée de l'espace à l'intérieur du cadre de la vignette était signifiante, de même que la relation d'une vignette à une autre partageant cette homologie structurelle spatiale.

En d'autres termes, je me propose de montrer le fonctionnement signifiant du couple dessus/dessous ou encore aérien/souterrain comme indices de décodage des rapports de force/faiblesse ou domination/subordination qui caractérisent non seulement les propriétés des personnages, mais également l'orientation des événements fictionnels. Le choix d'analyser les séquences qui comportent une partition binaire de l'espace répond à une préoccupation identique à celle exprimée par J. Rosemberg (op. cit.)⁹ :

En bande dessinée, le message est séquentiel et, de ce fait, ce qui est montré prend une charge symbolique d'autant plus prégnante lors du processus de création comme dans celui de la réception. Ainsi, analyser les thèmes traités dans la collection, mettre en avant les récurrences éventuelles permet de faire remonter un message sous-jacent intéressant à observer [...]. (op. cit., n.p.)

Or il est frappant de constater que dans les trois oeuvres qui constituent mon corpus, se dégagent des régularités d'organisation spatiale qui passent par un parallélisme entre les vignettes, une identité ou une symétrie des positions des personnages, que ce soit à un niveau

intra ou inter-textuel¹⁰, qui ne peuvent être anodines. J. Rosemberg (*ibid.*) n'affirme pas autre chose :

Ainsi une bande dessinée, à plusieurs niveaux de lecture indissociables les uns des autres, est composée d'« unités gigognes » qui constituent autant de syntagmes iconiques à prendre en considération dans leurs interactions. (*ibid.*, n.p.)

D'autre part, je postule que ces régularités ont un effet sur la réception puisque le lecteur les perçoit consciemment ou s'en imprègne inconsciemment au fil de sa lecture ; de la sorte, il peut se construire un système d'interprétation qui lui permettra d'anticiper les événements, d'en inférer la suite en participant activement au déroulement des aventures de ses héros. Je rejoins en cela T. Bridgeman (2004) qui souligne :

As Eco so clearly demonstrated in his discussion of 'inferential walks' (1987: 32), readers are constantly making predictions about the texts they are processing. Such predictions may be set up by the internal processes of the text itself but they will also be founded on conventions of narrative, genre, and so on. Others are based on more general knowledge relating to the reader's experience of the world. Decisions on what to look at are influenced, then, by a perpetual interaction between the reader's expectations and the patterns of the text which themselves may either establish, confirm or conflict with such expectations. (op. cit., n.p.)

Or ces processus inférentiels ne peuvent se réaliser que si les indices qui les engagent sont suffisamment saillants dans le foyer d'attention du lecteur¹¹. Une nouvelle fois, T. Bridgeman (*ibid.*) met en évidence un aspect du décodage tout à fait intéressant dans lequel entrent en jeu non seulement des indices proprement textuels mais également leur interaction avec des éléments extra-textuels pertinents puisés dans la mémoire de stockage des lecteurs :

It [the issue of salience] is produced by a wide range of visual and narrative prompts and through the reader's responses to such cues, which activate conceptual frames, or schemata, relating to his or her experience. These cognitive schemata will be drawn from extra-textual contexts and event sequences, from the reader's knowledge of narrative structures, from more specific *medium* and genre-related experience of 'bande dessinée' and its protocols and, as reading progresses, from the reader's experience of the individual text itself. (*ibid.*, n.p.)

Concernant l'oeuvre de Jacobs, il n'est alors pas étonnant que les récurrences iconiques¹² mais également les structures sociales qui servent de contexte contemporain à la lecture des aventures de Blake et Mortimer entrent dans une forte interdépendance. C'est pourquoi je serais tentée de répondre par l'affirmative à la question posée par J. Rosemberg (op. cit.) : « La bande dessinée comme *medium* spécifique est-elle aussi un point d'ancrage, de médiation et de réception d'imaginaires collectifs [...] ? » (n.p.)

Quelques précisions méthodologiques

En convoquant ces concepts, je dois reconnaître avoir mis le pied en terrain miné. Bien que le propos de cet article ne concerne pas un débat épistémologique, il me semble important de clarifier certaines positions théoriques. Tout comme pour la stylistique, le consensus n'est pas encore d'actualité quant à la définition de la discipline sémiotique¹³. Outre le fait que la confusion soit parfois entretenue entre sémiologie et sémiotique, tous les spécialistes ne s'accordent pas à reconnaître à cette dernière le statut de discipline à part entière. G. Sonesson (1992-a,b) défend un point de vue contraire, auquel j'adhère d'autant plus qu'il correspond à celui que j'ai forgé pour la stylistique qui présente des problèmes définitionnels identiques : « Nous avons montré que la sémiotique, loin d'être une méthode, est une science particulière disposant de plusieurs méthodes qui se retrouvent aussi ailleurs (section 1). » (n.p.) Pour G. Sonesson, la discussion sur l'autonomie de la sémiotique ou de son interdépendance avec des disciplines connexes n'est donc pas pertinente :

De toute façon, il est absurde de retenir le postulat d'autonomie dans la sémiotique à l'époque actuelle où il a largement été abandonné dans la linguistique, qui devient de plus en plus une

partie d'une science cognitive plus vaste. Mais il ne faut pas pour autant identifier la sémiotique avec l'espace générique de l'interdisciplinarité. Bien qu'ils n'aient pas exprimé cette idée de manière suffisamment claire, les sémioticiens mentionnés ci-dessus [il s'agit entre autres de R. Lindekens et F. Saint-Martin, et même de Jakobson qui fut « un grand intégrateur »] ont pourtant montré dans leur pratique que, dans la sémiotique, les connaissances venues d'ailleurs ne deviennent pertinentes qu'une fois insérées dans l'optique particulière de la problématique sémiotique [...]. (1992-a, n.p.)

Je vais mener l'analyse des trois oeuvres de Edgar P. Jacobs en m'inscrivant dans cet échange avec d'autres disciplines et plus particulièrement au plan de ce que G. Sonesson (*ibid.*) appelle, au sein d'une sémiotique actuelle, « l'analyse des textes ». Celle-ci fait partie des quatre méthodes principales auxquelles cette science a recours. Il s'agit, selon le sémioticien, de « décrire, de manière exhaustive et d'un point de vue particulier que l'on se donne dans le cas concret, une image, ou une suite d'images, permettant d'extraire de l'analyse un modèle qui puisse être appliqué aux autres images. C'est la méthode la plus commune, qui apparaît, dans la sémiotique de l'image, chez Floch, Thürlemann, Saint-Martin, etc. » (n.p.) G. Sonesson, pour sa part, conscient de certaines homologues entre les choix théoriques des diverses écoles ¹⁴, prône une méthode métacritique qui combine les différents modèles proposés (Groupe μ , Greimas, Saint-Martin, par exemple) :

Il y a déjà longtemps que le regretté René Lindekens (1971) avait choisi une autre voie, en intégrant à son approche, notamment, la psychologie de la Gestalt et la philosophie existentialiste. Cette même psychologie de la Gestalt, ainsi que la psychologie génétique de Piaget, servent de fondement à la sémiologie visuelle de Saint-Martin (1987a; 1990; cf. Carani 1986, 1988). En Allemagne, de nombreux sémioticiens préoccupés par l'étude de l'image, de Nöth et Koch à Krampen et Espe n'ont pas hésité à fonder leurs analyses sur des connaissances dérivées des sciences sociales. (*ibid.*, n.p.)

Le modèle de Saint-Martin me semble particulièrement convenir à mon angle d'analyse. Carani (citée par G. Sonesson) le résume ainsi : « [...] il] repose sur trois hypothèses : que l'image est un ensemble de percepts ; que les modes de construction du monde sont topologiques, et que le champ visuel est un champ de forces ou de tensions interactives résultant des éléments plastiques, virtuels ou actualisés, de l'image. » (n.p.) Le rôle essentiel du récepteur n'est plus à démontrer, et comme le note G. Sonesson (1992-b), « [...] la sémiotique, comme la linguistique, s'intéressent d'abord aux qualités, et non pas aux quantités, parce que, dans les deux cas, l'objet d'étude n'existe que tant qu'il est doté d'une signification pour les hommes, plus précisément, pour le groupe d'utilisateurs du système » (n.p.). Forte de la coopération entre les dimensions discursive et iconique, je vais à présent aborder l'analyse de la partition de l'espace et de son corrélat linguistique dans *La Marque Jaune*, *L'énigme de l'Atlantide* et *S.O.S. Météores*.

Feuilletage spatial et double articulation

L'une des constantes qui traversent l'oeuvre de Edgar P. Jacobs prend la forme d'une stratification de l'espace, plus ou moins sophistiquée selon les aventures. Elle repose sur une forme contrastive binaire¹⁵ repérable dans la même vignette, d'une vignette à l'autre, dans l'organisation de la planche et de la totalité de l'album. Enfin dans l'oeuvre entière. La structuration de l'espace et la symbolique duelle, à savoir « pouvoir/absence de pouvoir » (ou « dominant/dominé ») qui s'y trouve liée, ne s'y inscrivent pas de manière révolutionnaire – loin s'en faut –, puisque en règle générale, dans une illusion de transparence¹⁶, toutes les positions d'altitude sont synonymes de supériorité, et inversement, la faiblesse se matérialise par des niveaux inférieurs. Il convient toutefois de ne pas oublier que la représentation de cette partition spatiale peut prendre différentes actualisations marquées par des procédés cinématographiques¹⁷. Ainsi on verra des plans distinguant clairement les champs supérieur et

inférieur dans une même vignette¹⁸, tout comme il sera possible de rencontrer des plans rapprochés ou des gros-plans qui ne montreront pas explicitement l'opposition des pôles du couple dessus/dessous, mais la laisseront saisir soit à l'aide de la dimension discursive, soit en fonction d'une cohérence avec le hors-champ restaurée par la Gestalt. Nous verrons que les propriétés de cette dichotomie spatiale ne se résument pas à la reproduction topique de l'échelle sociale.

Le monde aérien

Le domaine à ciel ouvert constitue dans *La Marque Jaune* l'entrée en matière. L'album s'ouvre en effet sur une vue d'ensemble de la Tour de Londres (N ; Pl. 1, p. 5, v. 1¹⁹) appréhendée par les toits et prenant toute la largeur de la page :

Big Ben vient de sonner une heure du matin. [...] Sur le fond du ciel sombre, la Tour de Londres, coeur de la « City » découpe sa dure silhouette médiévale.

Bien que le narrateur évoque la sonnerie de la plus célèbre horloge londonienne, celle-ci n'est pas visible. Il faut attendre la page 11 (Pl. 7, v. 4) pour qu'elle apparaisse, gros plan fixé sur deux de ses cadrans éclairés de jaune et trouant l'obscurité épaisse. Elle réapparaît enfin à la page 15 (Pl. 11, v. 5) dans une vignette quasi identique à celle de l'incipit, cette-fois dans un plan général resserré sur le sommet des tours de la « City », récurrence qui focalise l'attention du lecteur sur le temps et particulièrement sur l'indication de l'heure :

Big Ben vient de sonner une heure du matin. (N ; Pl. 1, p. 5, v. 1) À ce moment, Big Ben se met à égrener lentement les douze coups de minuit... (N ; Pl. 7, p. 11, v. 4) Lentement Big Ben égrène les heures sur la cité inquiète... (N ; Pl. 11, p. 15, v. 5)

Ceci pourrait apparaître comme un *topos* d'un prosaïsme déconcertant s'il ne s'agissait de ponctuer de cette manière le passage d'une séquence à une autre. En effet, peu après la première évocation de l'horloge, on découvre le vol de la couronne impériale de Sa Majesté la Reine d'Angleterre perpétré par la « Marque Jaune ». À sa deuxième apparition, Big Ben précède un échange entre le Professeur Septimus et le Professeur Vernay qui pointe le doigt vers le ciel²⁰ en s'adressant en ces termes à son ami :

[Vernay] : Ecoutez !... MINUIT l'heure du crime !... Qui sait si l'homme à la « *Marque Jaune* » n'est pas tout près d'ici, guettant dans l'ombre... [Septimus] : Au nom du ciel, Vernay, taisez-vous ! ... (Pl. 7, p. 11, v. 5)

Quelques minutes après cet échange, le professeur Vernay est enlevé par la « Marque Jaune ». Enfin, la troisième apparition de Big Ben (en 10 pages) annonce l'enlèvement du journaliste Macomber, suivi de près par celui du Juge Calvin programmé par la « Marque Jaune » la nuit suivante. Outre cet effet de conditionnement temporel, les cadrans du sommet de Big Ben ont une fonction cataphorique²¹ : non seulement, page 11, ils annoncent ceux de la page 15, mais ils impriment dans la mémoire du lecteur une forme et une couleur qui seront réactivés ultérieurement, à la vue du disque d'hypnose (Pl. 47, p. 51, v. 11) grâce auquel Septimus réduit à sa merci Guinea Pig-Olrik, avant de le métamorphoser en « Marque Jaune » par le truchement du « télécéphaloscope ». C'est ici que l'on voit à l'oeuvre le phénomène de saillance dont parle T. Bridgeman (op. cit.), qui rend le lecteur apte à sélectionner très rapidement les informations pertinentes :

Although repetition is seen as the default « static » background, it can also produce effects of salience and enable the tracking of fictional entities. Distinctive repeated figures (as in the case of repeated colour combinations) can draw the eye and enable the reader to scan quickly for a key protagonist and associated action points across a double page spread. (n.p.)

Toujours selon T. Bridgeman (op. cit.), ces éléments lui permettront d'anticiper sur la suite des événements :

Instead, the narrative is constructed from a series of mini-sequences which operate by a sort of relay system, moving from one experiencing centre to the next, mostly without return. [...]

The thwarting of such predictions in these texts exposes the assumptions on which they are based, demonstrating that, to some extent, coherence-building is an anticipatory activity, not simply a retroactive one. (n.p.)

Autant il me semble acceptable que l'anticipation puisse être un ressort de la construction de la cohérence interne à une oeuvre, autant il m'apparaît indispensable qu'elle soit validée par un processus rétroactif. Pour revenir à la fonction des cadrages sur l'extrémité de Big Ben et de leurs liens intra-textuels, on peut en inférer que le danger est toujours situé en hauteur. Il en sera question *infra*.

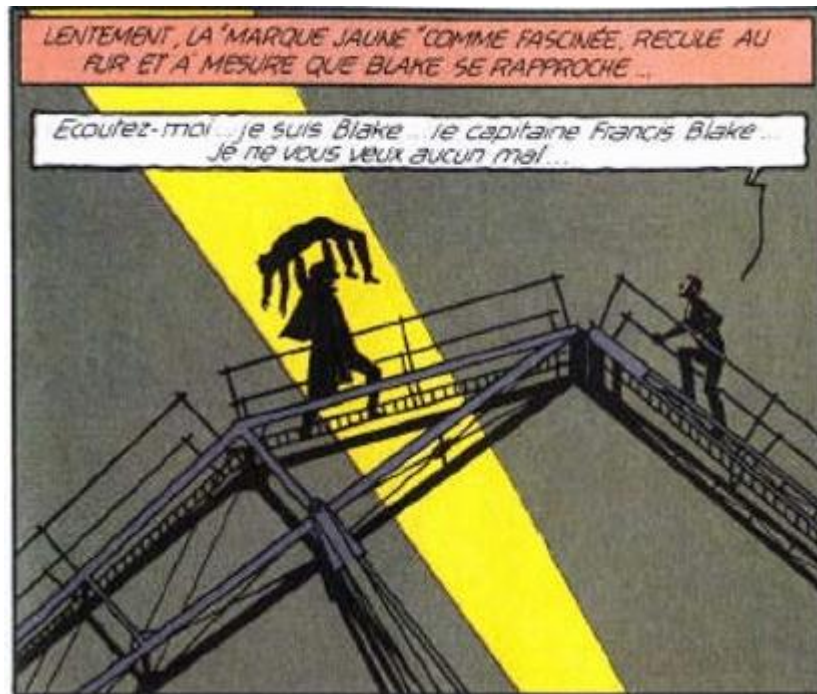
La Marque Jaune offre un autre exemple particulièrement éloquent de la stratification du monde aérien. Dans la séquence des docks, qui constitue le passage le plus long de l'aventure développé dans l'obscurité, la dialectique dessus/dessous démontrera toute son importance. Accompagné des agents de Scotland Yard, Blake se rend à Limehouse Dock dans le hangar 7 de l'ancienne Glengall Company, répondant ainsi au rendez-vous que lui a donné un mystérieux Mr. Smith qui promettait de l'éclairer sur l'affaire de la « Marque Jaune ». Muni d'un micro caché, Blake commente sa progression à l'intention de la police chargée de le protéger. À l'appel convenu, une petite lumière s'allume en hauteur :

...Voilà... Je suis *au bas* d'un escalier de fer... la bougie se trouve vraisemblablement sur *la galerie supérieure...* » (Blake ; Pl. 34, p. 38, v. 4) Mais voici que soudain, *d'en haut*, lui parvient une voix étouffée... (N ; Pl. 34, p. 38, v. 5)

Or il s'agit d'un piège tendu par la « Marque Jaune », duquel Blake réchappe *in extremis*. Fou de rage, le mystérieux personnage se précipite vers la charpente métallique des toits :

Puis, bondissant sur l'un des piliers du hall, l'homme se met à l'escalader avec l'agilité d'un singe !... (N ; Pl. 35, p. 39, v. 7) Immédiatement, les projecteurs portatifs entrent en action, fouillant les ténèbres de la toiture [...] (N ; Pl. 36, p. 40, v. 4)

Comme on peut le constater, l'espace du dessus se scinde en différents plans : la position de départ de Blake, au niveau du sol, puis la passerelle en surplomb où se trouve la lumière de la bougie, et enfin les toits. Chaque niveau est relié à l'autre par un escalier ou une échelle métalliques qu'empruntent les protagonistes. La poursuite sur les toits montre *La Marque Jaune* en position nettement dominante par rapport aux policiers ; l'effet en est accentué par un cadrage en contre-plongée (Pl. 36, p. 40, v. 9 ; Pl. 37, p. 41, v. 3, 4, 7, 8). La course s'achève sur un point culminant, une grue au sommet de laquelle *La Marque Jaune* brandit à bout de bras son otage :



La Marque Jaune, Pl. 39, p. 43, v. 1

Dans *S.O.S. Météores*, le noeud de l'intrigue est ancré dans le monde aérien puisque le Professeur Miloch déclenche des intempéries à l'aide de machines infernales, afin de ruiner l'économie et la sécurité des Etats. Mais ce qui évoque certainement le plus *La Marque Jaune*, c'est la course poursuite sur les toits du quartier parisien qu'habite le Professeur Labrousse. Après une fuite par l'escalier central de l'immeuble largement représenté en plongée, Olrik (c'était également lui le Guinea Pig de Septimus) et ses sbires s'en vont par les toits (N ; Pl. 43, p. 45, v. 4 et 5), Blake et la police française à leurs trousses :

C'est qu'ils ont filé par le haut !... Venez ! Je vous mettrai au courant de ce qui s'est passé... (Blake ; Pl. 43, p. 45, v. 11) Entretemps, les fuyards ont déjà gagné le toit que balaye une pluie torrentielle...²² (N ; Pl. 43, p. 45, v. 12)

Cette aventure partage avec la précédente une gradation identique des hauteurs : des toits, Olrik et ses acolytes atteignent une position encore plus élevée par les degrés d'une échelle métallique et ne doivent leur salut qu'à un « mât de T.V. » qui leur permet de regagner les maisons voisines. La fin de l'histoire voit passer dans le ciel la flotte aérienne nationale, prête à défendre le territoire.

Dans ce domaine, *L'énigme de l'Atlantide* est certainement l'aventure qui met le moins en scène l'espace aérien. Et pour cause, comme chacun le sait, l'Atlantide est cette île mythique qui fut submergée par les flots lors d'un cataclysme et que l'on place sous l'actuel archipel des Açores, ou encore immergée près de l'île de Santorin, dans les Cyclades, en Mer Egée. Néanmoins, convention oblige, l'intrigue prend son point de départ dans le monde du dessus. En effet, alors que Mortimer est allé chercher Blake à Sant'Ana, l'aéroport de l'île São Miguel des Açores, un inconnu masqué tente de dérober un objet étrange que Mortimer a caché dans la villa qu'il loue. Or un personnage à l'allure insolite, que l'on ne voit qu'en ombre chinoise, neutralise le malfrat avant de s'échapper en sautant de la terrasse, puis décolle à bord d'un engin volant mystérieux sous les yeux écarquillés de nos deux héros (Pl. 3, p. 5, v. 1, 3, 10, 12). On retourne à la surface pour l'épilogue, et davantage même, puisque après que les eaux de l'antique barrage eurent submergé le royaume de l'Atlantide, un sous-marin ramène nos deux héros dans le monde aérien. De là, ils ne peuvent qu'admirer avec enthousiasme les Atlantes, sauvés d'un nouvel engloutissement, quittant la Terre vers l'espace à bord de leurs astronefs :

Mais, à la même seconde, du fond de l'énorme cratère ainsi formé, monte un terrifiant rugissement et, jaillissant de sa tanière abyssale, le premier engin spatial se rue vers le ciel !... / C'est l'astronef amiral, portant le basileus qui, prestigieux pilote des abîmes intersidéraux, part à la tête de son peuple !.../ Puis, se suivant à une cadence folle, toutes les unités composant cette fantastique escadre, bondissent à leur tour vers la voûte étoilée... (N ; Pl. 62, p. 4, v. 1, 2 et 4)

Cette flotte en pleine ascension n'est pas sans rappeler celle qui emplit le ciel du dénouement de *S.O.S Météores*.

Le monde souterrain

Le monde aérien que je viens d'examiner possède un corrélat sous la forme de l'univers souterrain. Comme nous l'avons constaté précédemment pour le dessus, le dessous est présent et de surcroît stratifié dans les trois aventures. Dans *La Marque Jaune*, c'est la créature de Septimus qui en montre involontairement le chemin à Mortimer en disparaissant dans un square, alors que le Professeur courait à sa poursuite. Celui-ci découvre une trappe :

Dans le rayon de sa torche, Mortimer vient d'apercevoir, masquée par un buisson, une trappe donnant accès aux égouts. / Sa décision est prise immédiatement. Soulevant le couvercle, il prend pied sur *une échelle de fer...* / À peine engagé dans *la descente*, il entend, fantastiquement déformé par les échos du souterrain, un pas qui s'éloigne... / Sans hésiter, Mortimer *s'enfonce* silencieusement à sa suite, dans un étroit conduit qui s'amorce à cet endroit. (N ; Pl. 45, p. 49, v. 1 à 4)

S'engouffrant dans le dédale des égouts, Mortimer parvient à une autre échelle dont il gravit les degrés pour arriver enfin par une autre trappe au laboratoire de Septimus²³. Mais notre héros, tombé entre les griffes du savant fou, est précipité par ce dernier à un étage encore inférieur où il se retrouve enfermé dans une salle capitonnée :

« Il [Septimus] presse un bouton, et *une trappe* qui s'ouvre subitement *sous les pieds* de Mortimer, *engloutit* ce dernier dans *les profondeurs* du sol. » (N ; Pl. 52, p. 56, v. 14)

Alors que cette mésaventure se produit dans le dernier quart du récit, c'est dès l'incipit de *S.O.S. Météores* que les événements infligent à Mortimer une expérience de descente : il tombe dans un étang, puis de là dans une chute d'eau (N ; Pl. 7, p. 9, v. 7, 13, 14), et enfin le courant qui l'emporte s'engouffre sous un tunnel, ce qui l'oblige à plonger pour éviter de se fracasser le crâne contre l'arche en moellons (N ; Pl. 8, p. 10, v. 1 et 2). Cette chute sur trois niveaux (étang / chute d'eau et courant/ passage sous l'eau) présente une trajectoire semblable à celle qu'il a suivie dans *La Marque Jaune*. Les analogies avec cette aventure ne s'arrêtent pas là : tout comme dans *La Marque Jaune*, alors que Blake est aux prises avec les malfaiteurs dans une course-poursuite, Mortimer est retenu prisonnier dans le laboratoire de Miloch, un autre savant fou²⁴. Une nouvelle fois, une stratification est mise en oeuvre dans l'organisation de l'espace : c'est par paliers que Mortimer descend vers le laboratoire à partir duquel Miloch fait la pluie et le beau temps :

Au-delà de la porte, *un escalier* branlant *descend* dans un étroit couloir, suintant l'humidité, sur lequel s'ouvre la cellule du professeur... (N ; Pl. 47, p. 49, v. 7) Après avoir traversé une enfilade d'ateliers et de couloirs obscurs et crasseux, encombrés d'objets hétéroclites amoncelés dans le plus grand désordre... / les trois hommes *descendent un escalier de fer ...* / pour s'arrêter enfin devant un tas de fûts vides entassés les uns sur les autres... / À peine Olrik a-t-il fait tourner un grand pignon fiché dans la paroi, qu'une partie du sol se soulève tout d'un bloc, laissant apparaître *une vaste trappe...* (N ; Pl. 48, p. 50, v. 10 à 13) Et Mortimer aperçoit dans l'ouverture béante, l'amorce d'un *escalier de béton* (N). Donnez-vous donc la peine de descendre, cher Professeur... (Olrik ; Pl. 49, p. 51, v. 1) L'escalier *plonge profondément* dans une espèce de « bunker » dont la netteté contraste violemment avec le désordre d'en haut. (N ; Pl. 49, p. 51, v. 2)

Cependant, une fois arrivé au niveau du laboratoire de Miloch, Mortimer devra encore descendre, car il débouche dans la salle de contrôle, puis déambule avec le savant, dont il est le prisonnier, dans une galerie qui surplombe « de fantastiques machines » (Pl. 51, p. 53, v. 2 et 3).

Entre ces deux aventures, *L'énigme de l'Atlantide* demeure celle qui présente la structure la plus sophistiquée du monde souterrain. On en trouve un avant-goût dans un schéma en coupe que Mortimer présente à Blake dès le début de l'album (Pl. 4, p. 6, v. 9). Blake accepte d'accompagner son ami dans son expédition spéléologique et tous deux partent escortés d'une troupe de porteurs. A partir de l'entrée du gouffre, on décompte exactement sept²⁵ niveaux superposés (voir p. 7 à 18) : 1er palier : Après une descente par une échelle de corde, ils arrivent sur une masse d'éboulis qu'ils entreprennent de descendre. 2e palier : Ils se glissent dans un puits, après quoi ils montent et descendent selon les accidents du terrain :

Cependant, à 20 000 pieds en dessous de la surface du sol, les trois hommes ont repris leur marche, escaladant et redescendant des amas de rocs gigantesques [...] » (N ; Pl. 7, p. 9, v. 1)

3e palier : Ils rampent dans un boyau au ras du sol, jusqu'à ce qu'ils atteignent une plate-forme en surplomb au-dessus du lac souterrain.

4e palier : Au niveau du lac, ils suivent une rivière qui entraîne leurs canots vers une chute d'eau, mortelle par son à-pic. Ils en réchappent de justesse et descendent en rappel le long de la paroi.

5e palier : Au bas de la chute, ils se retrouvent dans un ensemble de vastes salles. Un tremblement de terre provoque des accidents de terrain.

6e palier : Mortimer tombe au fond d'une crevasse. Blake l'y rejoint en s'aidant d'une corde.

7e palier : Tous deux se glissent dans une espèce de boyau jusqu'à la salle d'orichalque. Après cette descente progressive par 7 paliers, ils émergent non pas au fond d'un gouffre, mais sur une arche naturelle brisée en son milieu qui se trouve « à plus de 300 pieds au-dessus d'un énorme cañon » ! Ce qui produit un vertigineux effet de mise en abyme.

Soumis aux radiations fatales du métal fabuleux, nos deux amis, gravement contaminés, sombrent dans l'inconscience pour se réveiller, après un temps indéterminé, sur des espèces de tables d'opération placées au centre d'une salle au décor futuriste. Ils apprennent rapidement, de la bouche du prince Icare auquel son oncle le Basileus les a confiés, qu'ils se trouvent en Atlantide. Incrédules, ils constatent de visu que c'est pourtant bien la vérité, lorsque Icare leur présente Poséidopolis, la capitale. Celle-ci reproduit, sous terre, ou plus exactement sous la mer, la même stratification spatiale que dans le monde aérien. En effet, une cité colossale déploie ses bâtiments tout en hauteur, au-dessus desquels se déplacent des engins volants :

Alors aux yeux émerveillés se découvre, s'étendant à perte de vue, une cité immense à l'aspect fantastique. Du plafond extrêmement élevé qui la recouvre, émane une lumière mystérieuse qui baigne la grotte tout entière d'une clarté semblable à celle du soleil. Tandis que des hommes montés sur de curieux engins se déplacent dans l'espace, montant, descendant ou restant immobiles, tels des moustiques. (N ; Pl. 19, p. 21, v. 4)

Nous avons pu observer que l'espace était structuré d'une manière extrêmement rigoureuse dans les trois aventures que nous étudions. Alors que le dessus et le dessous s'articulent sur une ligne constituée par le niveau du sol, chaque champ est lui-même subdivisé en des sous-champs qui s'organisent l'un par rapport à l'autre dans une figure d'emboîtement. Ayant présente à l'esprit cette constante qu'est le feuilletage spatial, il convient d'en analyser la fonction signifiante d'un point de vue narratif.

Des hauts et des bas, ou comment la position physique signifie la situation des personnages

Je souhaite montrer à présent que le modèle de stratification de l'espace s'inscrit dans la recherche d'une intensité dramatique que vient soutenir la compétence d'inférence et

d'anticipation du lecteur. Ainsi, j'ai remarqué que la mise en scène des situations élevées était liée à la présence d'un danger ou à l'exercice du pouvoir, les deux allant parfois de pair lorsqu'il s'agit de focaliser l'attention du lecteur sur les exactions perpétrées par les méchants contre les bons.

Hauteur du danger et fragilité de la position inférieure

Dans *La Marque Jaune*, la créature maléfique de Septimus apparaît toujours en position de surplomb. Dès l'*incipit* la silhouette du malfaiteur est annoncée par son rire sardonique, qui parvient aux gardes des hauteurs de la tour. Dans la vignette suivante, elle est présentée en contre-plongée sur le mode de la focalisation externe : le narrateur et les personnages voient de leur point de vue, et sont placés en position d'infériorité puisqu'ils sont écrasés par la tour du sommet de laquelle les observe le malfaiteur :

Mais soudain *au-dessus d'eux*, couvrant la bourrasque, une sorte de ricanement sauvage interrompt net les trois hommes... (Pl. 2, p. 6, v. 8) *Et là-haut, debout sur les créneaux* de « Wakefield Tower », apparaît, fantastique, une silhouette gesticulante... (N ; Pl. 2, p. 6, v. 9). Lorsque les gardes parviennent au point culminant où se trouvait l'étrange personnage, ils ne trouvent personne, et bien qu'ils soient en position dominante, l'échange dialogué les ramène au niveau des gardes restés au pied de la tour. A son apparition suivante, la « Marque Jaune » est à nouveau présentée en hauteur (N ; Pl. 23, p. 27, v. 1) :

Trois heures viennent de sonner sur Park Lane endormie ... Soudain une silhouette furtive apparaît *sur le toit du 99 Bis* !...

L'amplification du danger s'actualise à travers le passage de la « Marque Jaune » du toit à l'étage inférieur de la maison (N ; Pl. 23, p. 27) :

Avec une extraordinaire agilité, l'homme *se laisse glisser le long d'une descente* et ... (v. 2) ayant pris pied sur la corniche qui longe la façade arrière de la maison, il s'avance vers une fenêtre du second étage (v. 3). [...] Après un moment d'hésitation, et comme obéissant à une impulsion subite, il se met en marche le long du couloir... (v. 5) *descend* l'escalier qui dessert les communs et arrive dans le hall (v. 6).

Mais intercepté par Mortimer dans le vestibule, attaqué par Nasir son serviteur qui plonge sur lui du haut de l'escalier²⁶, le personnage fantastique parvient à s'échapper. Tout comme son incursion dans la maison, sa fuite s'opère elle aussi de haut en bas (Pl. 26, p. 30) :

... Et brusquement, d'un élan prodigieux, fracasse montants et vitres, bondit à travers une fenêtre proche ... (v. 5) ... *se reçoit sur un auvent* et, de là, avec la souplesse d'un félin, *saute sur le trottoir* ... (v. 6) puis, du milieu de la rue, il adresse un hurlement de défi à Blake (v. 7). Le danger s'abattant des hauteurs représente un nouveau ressort dramatique lors de l'épisode de Limehouse Docks. En effet, l'angoisse de l'attente croît au fur et à mesure que Blake s'élève dans les étages. Par une double succession de vignettes (quatre d'abord, puis cinq), le narrateur omniscient présente en gros plan le piège qui pend au-dessus de la tête du héros, comme une épée de Damoclès, et vient se refermer sur lui (particulièrement Pl. 34, p. 38, v. 7 à 10, puis Pl. 35, p. 39, v. 1 à 5). En effet, arrivé au niveau de la bougie, Blake évite de justesse un palan qui s'abat sur lui :

Tous les sens en alerte, Blake *monte une à une* les marches de fer ... sans voir bien au-dessus de la lumière ... / un énorme palan de fer *suspendu* par une corde qui [...] vient s'attacher dans un recoin obscur... / où une main armée d'une lame tranchante s'apprête à déclencher *la chute de la lourde masse* dès que Blake sera arrivé *dessous*. Celui-ci atteint le premier palier et la voix chuchote à nouveau. (N ; Pl. 34, p. 38, v. 7 à 10)

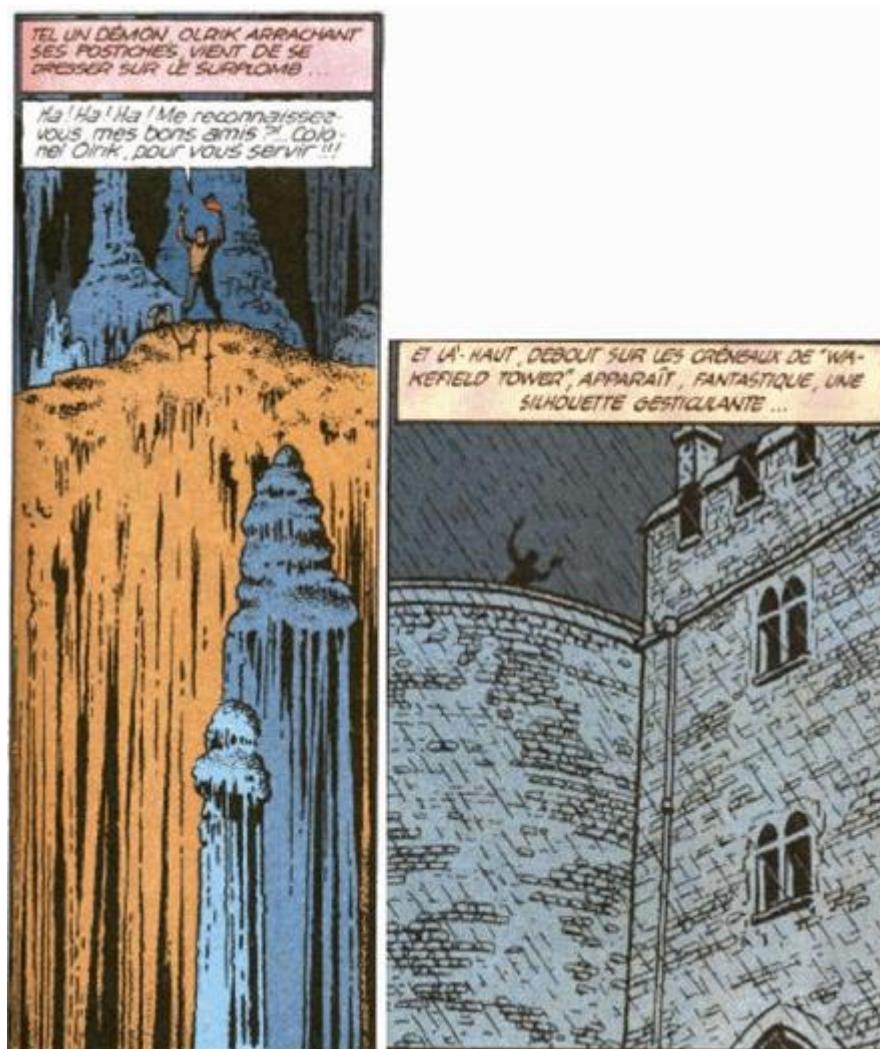
La narration joue de manière récurrente sur les sèmes dessus/dessous, insistant bien sur la position de Blake, toujours en dessous, donc en situation de faiblesse. Le stratagème échoue bien évidemment, et dépitée par son échec, la « Marque Jaune » s'enfuit jusqu'à atteindre un point culminant, la grue (Pl. 35, p. 39, v. 1 à 7), non sans avoir réussi à maîtriser les

policemen, et à se saisir de l'un deux, le brandissant, otage inerte, à bout de bras. Le monstre domine à nouveau la vignette : « [...] les projecteurs [...] s'immobilisent sur le fantastique personnage juché au sommet de la grue [...] » (N ; Pl. 38, p. 42, v. 7). La localisation du danger s'est élevée d'un niveau (cf. feuilletage spatial *supra*) et contraint Blake à se hisser jusqu'à l'inquiétant personnage (N ; Pl. 38, p. 42, v. 9 / N ; Pl. 39, p. 43, v. 1 à 6). Comme par une reproduction de la situation antérieure, la « Marque Jaune », acculée, s'échappe dans un mouvement de descente en sautant de la grue dans les eaux de la Tamise.

L'aventure qui offre l'écho intertextuel le plus insistant avec *La Marque Jaune* est certainement *L'énigme de l'Atlantide*. On trouve dans les deux récits des situations et des mises en scène très approchantes. Là encore, le danger vient du dessus : alors que nos héros entament leur expédition spéléologique, ils sont tributaires des caprices du ciel, car l'orage qui menace déclencherait des pluies torrentielles faisant remonter d'étouffantes vapeurs à la forte concentration en soufre. Ils s'enfoncent dans le gouffre malgré tout, ignorant que les porteurs restés à la surface sont des acolytes du faux Luis, qui n'est autre que le traître Olrik. Ce dernier reproduit la technique du palan de la « Marque Jaune » (personnage qu'il incarnait en fait) et s'arrange pour qu'un rocher s'abatte sur Blake et Mortimer :

Au même instant, une grosse pierre, frôlant le dos du professeur, *vient se fracasser au fond du puits*, projetant ses éclats dans toutes les directions. (N ; Pl. 6, p. 8, v. 7)

Après ce premier incident, qui ne peut manquer de provoquer chez le lecteur un processus d'anticipation des événements, la petite équipe poursuit son chemin jusqu'au surplomb qui domine le lac souterrain. La descente vers la pièce d'eau se fait par une échelle de corde²⁷; Blake et Mortimer ont laissé Luis/Olrik sur l'éminence, le chargeant de rester en contact avec la surface qui doit les avertir en cas d'orage. Non seulement celui-ci ne les prévient pas de la météo qui se gâte, mais il tranche la corde qui reliait nos amis au surplomb. Le triomphe du traître est matérialisé par sa position dans le quart supérieur de la vignette, petite silhouette qui domine l'ensemble impressionnant d'un orgue de stalactites. Cette image rappelle de façon frappante celle de *La Marque Jaune* dans laquelle Olrik, sous l'apparence de Guinea Pig-alias la « Marque Jaune », perché sur la Tour de Londres, nargue les gardes (voir illustration *infra*). J'anticipe sur le développement consacré aux phénomènes de parallélisme et de symétrie, mais lorsque cette question sera abordée dans « Hauteur et pouvoir », on pourra se remémorer ce rapprochement qui met en scène, dans les deux aventures, le traître Olrik exultant devant sa toute puissance (comme en témoigne sa position surélevée) les bras tendus vers le ciel comme pour se grandir encore, mais aussi sa silhouette s'articulant symétriquement par rapport à un axe que constituent son bras gauche et son bras droit ; on se rappellera également la prépondérance de la main gauche²⁸ qui, dans les deux vignettes ci-dessous, brandit un objet :



L'énigme de l'Atlantide, Pl. 9, p. 11, v. 1 et *La Marque Jaune*, Pl. 2, p. 6, v. 9

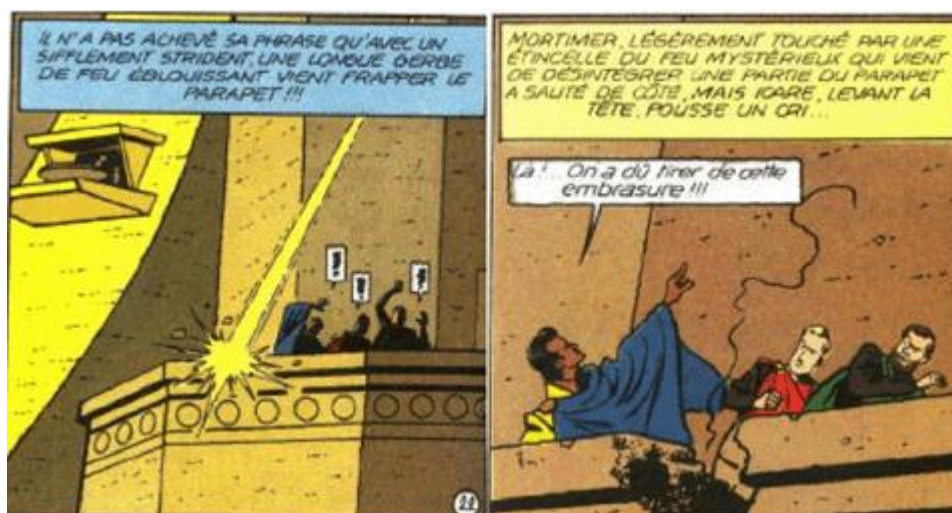
Mais à son tour, Luis/Oirik est prisonnier du dessous, puisqu'il tombe dans une faille. On pourra noter en outre qu'indépendamment de la progression de l'intrigue, c'est également un élément venu des hauteurs qui provoque le cataclysme qui engloutit l'Atlantide :

... Et ce qui devait arriver arriva ! Soudain le quatrième jour, vers la douzième heure, le petit satellite tomba brusquement dans l'océan !! / Sous le choc, la terre oscilla ; des îles entières, des fragments de continents disparurent, tandis qu'une vague monstrueuse faisait plusieurs fois le tour du monde, balayant tout sur son passage ! ... [...] (N ; Pl. 20, p. 22, v. 4 et 5)

Et c'est encore la masse d'eau gigantesque passant par les barrages rompus qui immerge Poséidopolis pour la seconde fois :

En effet, sous l'effroyable poussée des flots furieux, l'ultime défense de l'Atlantide vient de se rompre, et alors que dans d'effrayants craquements l'énorme grotte se lézarde de toutes parts, une gigantesque vague balaie l'altière Poséidopolis... (N ; Pl. 59, p. 61, v. 5)

Dans l'intrigue elle-même, Icare, neveu du Basileus et protecteur de nos héros, est l'objet des menées d'un traître qui tente de le faire assassiner. Or l'attaque, une fois de plus, vient d'en haut (Pl. 22, p. 24, v. 13) : alors qu'Icare, Blake et Mortimer contemplant la capitale du balcon de l'appartement princier (vue de la cité en plongée), un tir les manque de peu :



L'énigme de l'Atlantide, Pl. 22, p. 24, v. 13 et Pl. 23, p. 25, v. 1

Tous trois se ruent en direction de l'agresseur, et se trouvent confrontés à Magon qui les domine du haut d'un escalier (Pl. 23, p. 25, v. 10). On peut en inférer que l'individu, non encore reconnu comme traître par les personnages, est certainement dangereux. Hypothèse qui se trouve corroborée par une redondance spatiale : les hommes de main de Magon, chargés des basses besognes, sont des « planos » (des hommes volants) et ses soldats qui traquent Blake arrêtent ce dernier alors qu'ils sont montés à bord d'un « sphéros » (une capsule volante).

Dans *S.O.S. Météores*, il est indubitable que le danger vient également du dessus puisqu'il est le fruit des caprices du ciel : le Professeur Miloch a trouvé le moyen de commander aux éléments et s'en sert pour ruiner l'économie des nations, de manière à s'en rendre le maître absolu. L'Europe de l'Ouest est particulièrement touchée par des pluies torrentielles incessantes, des tempêtes de neige et même des ouragans provoquant déraillements, « crashes » aériens, inondations catastrophiques. Certains témoignages ont été rapportés à propos de boules de feu aperçues dans le ciel. Mais le déchaînement de la nature est largement secondé par les machines infernales de Miloch dont l'une traque Mortimer dans la forêt de Troussalet / « Trou Salé ». Celles-ci occupent la partie supérieure de la vignette, tout comme le faisceau de gaz toxique qui neutralise Mortimer (N ; Pl. 21, p. 23, v. 3 à 6 ; v. 8 et 9)



S.O.S. Météores, Pl. 21, p. 23, v. 8 et 9

Il est patent que les objets et/ou les êtres qui sont à l'origine des périls encourus par les héros occupent toujours une position haute dans l'espace, et que leur cadrage dans les vignettes, à part le gros plan qui remplit la même fonction qu'une bande sonore angoissante, les présente volontiers dans un plan d'ensemble de sorte que la fraction supérieure ainsi occupée écrase de toute sa puissance ceux qui sont situés dans le champ inférieur. Cette économie de l'espace est

aussi une manière de montrer qui possède le pouvoir, fût-ce de façon transitoire²⁹. Du reste, l'illustration de la page de garde de chacune des trois aventures met en scène un danger venu d'en haut : pour *La Marque Jaune*, le personnage éponyme domine la City et semble écraser Blake et Mortimer de ses jambes écartées ; pour *L'énigme de l'Atlantide*, il s'agit d'une vue des immeubles élevés de Poséidopolis sur laquelle s'abat une pluie de roches et d'eau ; pour *S.O.S. Météores* enfin, Jacobs a choisi un éclair foudroyant des silhouettes d'arbres calcinées.

Hauteur et pouvoir

Nous venons d'évoquer les situations dans lesquelles Blake et Mortimer sont les victimes d'une menace venue du dessus. Il me semble à propos d'analyser également des configurations dans lesquelles la détention du pouvoir de même que la perte de ce dernier apparaissent au niveau « iconique » de la BD, pour reprendre les termes de G. Sonesson (op. cit.). C'est pourquoi il convient de convoquer à l'appui de ma démonstration les liens qui relient les vignettes entre elles ; si l'on me permet de recourir à une terminologie linguistique, je parlerai en ce cas d'appositions, d'ana-cataphores ou de références et relais intra/extra-textuels ; je partage à ce propos les positions de T. Bridgeman (op. cit.) :

Repetition can also lead to the effects of « tressage » described by Groensteen (1999 : 173-186) in which non-sequential « series » of elements in an album are linked across considerable spaces of text through, for example, their geometric similarities. (n.p.)

et de G. Sonesson (op. cit.) :

Il y a des images dont une partie de la signification provient de sa relation à une autre image. (n.p.)

On peut citer un premier exemple d'apposition dans *L'énigme de l'Atlantide*. Au début de l'aventure, l'être mystérieux qui avait neutralisé le cambrioleur de la villa louée par Mortimer s'échappe en sautant du balcon (mouvement oblique : coin supérieur droit de la vignette vers coin inférieur gauche : Pl. 3, p. 5, v. 10) ; la vignette suivante montre Blake et Mortimer courant vers le fuyard dans le sens opposé (horizontalement de la gauche vers la droite : Pl. 3, p. 5, v. 11) et enfin le plan suivant, dans un parfait mouvement croisé par rapport à la première vignette de cette série de trois, présente la trajectoire ascendante de l'engin spatial (mouvement oblique : coin inférieur gauche de la vignette vers coin supérieur droit : Pl. 3, p. 5, v. 12). On apprendra plus tard que cet étrange personnage n'est pas maléfique.

La Marque Jaune comporte un exemple d'apposition qui est certainement le plus remarquable que j'aie rencontré. Septimus, une fois qu'il s'est rendu maître de Mortimer, fait à ce dernier le récit de l'humiliation qu'il a subie alors qu'il avait publié les résultats de ses recherches sur l'onde méga sous le pseudonyme de Dr. J. Wade. Les vignettes sont donc la mise en images de sa narration rapportant au discours direct³⁰ les propos de ses détracteurs, à savoir le professeur Vernay et le journaliste Macomber qui détruisirent son travail et l'assassinèrent scientifiquement :

Lorsque l'ouvrage parut, ce fut un tollé général !... (N = Septimus ; Pl. 49, p. 53, v. 6) ...Les milieux scientifiques réagirent avec violence, Vernay surtout fut impitoyable... (N = Septimus ; Pl. 49, p. 53, v. 7) La presse se déchaîna à son tour, Macomber écrivit une série d'articles satiriques qui me couvraient³¹ de ridicule... (N = Septimus ; Pl. 49, p. 53, v. 8)

Le Juge Calvin porta l'estocade au procès que l'éditeur intenta contre Vernay et Macomber : Malgré mon opposition, mon éditeur, l'honnête et courageux James Thornley, intenta un procès en diffamation à mes adversaires. Mais le Juge Calvin se montra incompréhensif, partial et féroce. (N = Septimus ; Pl. 49, p. 53, v. 9)

Le pouvoir judiciaire qui condamne définitivement Septimus à l'opprobre³², est représenté dans la partie supérieure de la vignette en la personne du Juge Calvin, perché sur l'estrade de la salle d'audience du tribunal, le doigt pointé vers le ciel (Pl. 49, p. 53, v. 9). Or la vignette apposée à la droite de celle-ci (Pl. 49, p. 53, v. 10) montre le résultat de cette campagne de

dénigrement : Septimus embarquant pour le Soudan gravit la passerelle pour monter à bord du paquebot. Il se trouve que ce faisant, le scientifique est placé, en un mouvement ascendant, presque sur le même plan que le Juge ; le sens est très clair : la position que le savant ridiculisé cherche ainsi à atteindre représente bien la conquête du pouvoir que nourrit sa rancœur imprescriptible³³, désir de vengeance qu'il assouvira en mettant en oeuvre son invention – le télécéphaloscope – d'abord sur la personne du traître aventurier Olrik, dont il fera l'instrument de sa revanche sous l'identité de la « Marque Jaune », puis sur Vernay, Macomber et Calvin. C'est là toute l'intrigue de *La Marque Jaune*. On peut encore ajouter que l'ordre d'apparition des trois notables dans le récit de Septimus est entièrement parallèle à celui des enlèvements dans les faits. Mais l'asservissement d'Olrik n'a qu'un temps : alors qu'on l'avait vu à de multiples reprises à genoux sous le fouet de Septimus, Olrik-Guinea Pig se rebelle et place son ex-maître sous l'éclateur : la sphère suspendue au plafond du laboratoire crache un éclair aveuglant qui désintègre le savant. Cependant, nanti des moyens de décoder le système signifiant de la répartition de l'espace, le lecteur ne donne pas cher de la peau d'Olrik qui, une fois Septimus désintégré, se croit libre et tout puissant : l'ivresse de la domination est en effet de courte durée, comme en témoigne l'orientation de son regard tourné vers le haut d'où proviennent des coups de feu :

Mais comme il va s'élancer sur Mortimer, encore étourdi du choc reçu, une grêle de balles s'abat autour de lui... C'est la police qui vient d'envahir le laboratoire... (N ; Pl. 65, p. 69, v. 8)

Ce type de cadrage appelle une notion à laquelle fait référence P. Fresnault-Deruelle (1993) et que je relie au fonctionnement de l'ana-cataphore³⁴ :

L'« incomplétude » de la case, pour reprendre une expression de Benoît Peeters (1991) se change dès lors en vertu : inévitablement lacunaire, la vignette tire sa valeur du rejet des formes qu'elle ne cesse, cependant, de susciter. Le hors-champ qui la hante fait des seuls aplats qui la meublent les vestiges ou les indices d'on ne sait quel spectacle promis et toujours différé. (op. cit., p. 202)

Dans l'exemple cité, cette carence est comblée à deux vignettes de distance par un cadrage de plan rapproché sur Blake (avec un effet de champ/contre-champ), pistolet fumant au poing, et dominant le laboratoire du haut d'une passerelle. L'information apportée par cette vignette vient valider celle qui était entrée en mémoire auparavant. Les trois aventures présentent de nombreux phénomènes identiques. Dans *L'énigme de l'Atlantide* (Pl. 3, p. 5, v. 13), Blake et Mortimer fixent la trajectoire de l'engin spatial qui s'est éloigné en un éclair, (cf. vignette précédente) et le professeur interroge son ami : « Francis, mon vieux !... Avez-vous vu *cette... cette chose* ?! » On a indiscutablement affaire ici à une anaphore situationnelle³⁵ pour les personnages, et textuelle (avec emploi de la technique du hors-champ) pour le lecteur. Ou encore dans *S.O.S. Météores* (Pl. 21, p. 23, v. 6), lorsque Mortimer s'aperçoit que le ronronnement étrange qu'il avait perçu est celui du moteur d'une coupole d'observatoire qui coulisse pour laisser la place à un engin étrange, il fixe l'objet qui se trouve hors-champ et s'exclame : « Un radar !!! »

Autre exemple, cette fois dans *La Marque Jaune* : les cadrans circulaires de Big-Ben éclairés de jaune cataphorisent le disque d'hypnose – jaune – de Septimus, et la signature même de *La Marque Jaune*, un mu – jaune – dans un cercle de la même couleur, eux-mêmes cataphorisés par l'illustration de la page de garde. Celle-ci peut donc remplir le rôle d'une sorte d'image matricielle initiale, que vont anaphoriser dans le récit tous ces éléments pris dans leur actualisation individuelle et successive.

Je vais à présent évoquer une dernière technique qui s'inscrit dans le maintien de la cohérence d'ensemble du récit ; elle peut assurer la progression narrative et, selon le contexte, soutenir l'intérêt dramatique de la scène. Il s'agit des motifs de parallélisme ou de symétrie récurrents dans le corpus.

A la page 40 de *La Marque Jaune*, la vignette 3 et la vignette 5 de la planche 36 se répondent symétriquement : Blake saisit fermement de sa main gauche une rambarde horizontale et pointe l'index de sa main droite vers les toits, tandis que la « Marque Jaune » s'agrippe de la main droite à une barre verticale en levant la main gauche. Blake est cadré en contre-plongée, alors que *La Marque Jaune* l'est à peine. De la même manière qu'ils lèvent des mains opposées (pour Blake la droite qui est la main noble, et pour le bandit la gauche qui est la « mauvaise » main³⁶), les deux personnages sont par essence opposés comme le bien et le mal.



La Marque Jaune, Pl. 36, p. 40, v. 3 et 5

Dans la même séquence de Limehouse Docks, alors que la police suit l'échappée de la « Marque Jaune », Blake et Kendall dialoguent, les yeux rivés, vers le haut, dans la même direction :

Voyez, la ligne aérienne se dirige vers le pont-grue qui surplombe le quai ; s'il arrive jusqu'à l'échelle de descente... (Blake ; Pl. 37, p. 41, v. 5) ... Il nous échappera ! Tonnerre !! ... (Kendall ; Pl. 37, p. 41, v. 5)



La Marque Jaune, Pl. 37, p. 41, v. 5 et Pl. 38, p. 42, v. 4

Cette vignette est exactement reprise à la page suivante, au même endroit, mais seule la direction du regard dit que la « Marque Jaune » et les policiers se retrouvent sur un même niveau, signe que le bandit est en mauvaise posture, ce que confirme le propos de Kendall :

Ah ! Ah ! il est fait comme un rat !... Allez-y les gars !! (Kendall ; Pl. 38, p. 42, v. 4) Ne triomphez pas trop tôt, Kendall !... (Blake ; Pl. 38, p. 42, v. 4)

Blake sait à qui ils ont affaire et ne se trompe pas, car les policiers sont foudroyés par un éclair jaillissant du corps de l'effrayant personnage.

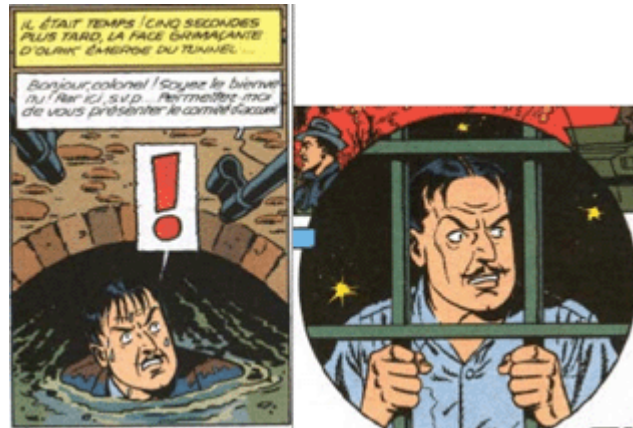
A l'échelle de la totalité d'un album, on peut également donner des exemples de parallélisme (références intratextuelles) qui en appellent d'autres, d'une aventure à une autre (références extratextuelles) cette fois. Ainsi, au début de *L'énigme de l'Atlantide*, Blake et Mortimer regardent tous deux dans la direction de l'engin volant (vers la gauche), et c'est le regard tourné vers la flotte des Atlantes en plein essor (vers la gauche pour le lecteur, mais à leur droite, puisque les deux amis nous font face) qu'ils concluent cette aventure. Ou encore, lors de leur descente dans le « Foro da diabo », nos amis se trouvent face à une voûte qui s'ouvre au ras de la surface du lac souterrain (Pl. 7, p. 9, v. 7 ; Pl. 10, p. 12, v. 14). On retrouvera ce motif au début de *S.O.S. Météores* au lieu-dit « Troussalet » / « Trou Salé » (Pl. 7, p. 9, v. 15).



L'énigme de l'Atlantide, Pl. 7, p. 9, v. 7 et Pl. 10, p. 12, v.

14

C'est d'ailleurs au même endroit que sera « cueilli » le traître Olrik (alias Monsieur Henri) à la fin du récit. Attendu par la police, il est représenté dans la partie inférieure de la vignette, dominé par la voûte de pierre sous laquelle Mortimer avait été entraîné par le courant au début de l'aventure (cf. illustration ci-dessus) et tenu en respect par deux armes dont on aperçoit, dans la fraction supérieure de la vignette, l'extrémité des canons ; alors que Mortimer était représenté à l'entrée du tunnel (par rapport au sens du courant) au début de l'histoire, Olrik est capturé au dénouement à la sortie du déversoir :



S.O.S. Météores, Pl. 62, p. 64, v. 9

Le visage d'Olrik est repris quasi sans changement dans la vignette circulaire finale ; seule la direction du regard est légèrement modifiée.

Les dessous du dessus

La brève étude que je viens de mener s'était fixé comme objectif de montrer que la transparence de la lecture naïve, celle qui procure en fait le plaisir juvénile de l'aventure partagée avec ses héros, n'est que l'effet produit par la partie émergée d'un vaste système signifiant. Celui-ci s'appuie, dans l'oeuvre de Edgar P. Jacobs, sur un découpage spatial hiérarchisé qui métaphorise les rapports de pouvoir que les personnages, inclus dans cette stratification, exercent les uns sur les autres. Ces phénomènes ont la propriété de générer chez le lecteur un modèle sur lequel il pourra construire tout un système d'inférence et d'anticipation, participant ainsi activement à la dynamique du récit et au maintien de l'intensité dramatique.

En ce qui concerne le monde Jacobsien, nous avons vu qu'il se partage entre l'aérien et le souterrain. La première dimension est incontestablement celle du bien, alors que la seconde représente le mal. Les laboratoires des savants fous, serviteurs de la science sans conscience, ne se trouvent-ils pas toujours sous la terre ? Chacun de ces deux champs est lui-même subdivisé en fractions supérieures et inférieures, représentant d'une part le pouvoir légitime ou bien le danger et la suprématie dont il offre souvent une jouissance éphémère, et d'autre part l'assujettissement. *L'énigme de l'Atlantide* fait exception à la règle – du moins partiellement –, car la civilisation des Atlantes, parvenue à un degré élevé de savoir et de sagesse, est enfouie dans les profondeurs subaquatiques : le système Jacobsien s'en trouve inversé, mais seulement le temps du récit, car à son dénouement :


Mais, à la même seconde, du fond de l'énorme cratère ainsi formé, monte un terrifiant rugissement et, jaillissant de sa tanière abyssale, le premier engin spatial se rue vers le ciel !... / C'est l'astronef amiral, portant le basileus qui, prestigieux pilote des *abîmes intersidéraux*, part à la tête de son peuple !... / Puis, se suivant à une cadence folle, toutes les unités composant cette fantastique escadre, bondissent à leur tour vers la voûte étoilée... (Pl. 62, p. 4, v. 1,2 et 4)


Cet *excipit* offre un oxymoron très éclairant sur le système d'emboîtement extrêmement sophistiqué de Jacobs, car les abîmes intersidéraux sont la matérialisation de l'espace infini du ciel et de sa profondeur insondable dont on ne peut concevoir les limites. Cette représentation scalaire de l'univers, dans laquelle un élément est toujours simultanément l'inférieur et le supérieur d'un autre jusqu'à l'infiniment grand ou l'infiniment petit, n'est pas sans rappeler la définition de l'univers que livrait Pascal dans ses *Pensées*³⁷.


Néanmoins, cette relative maîtrise du décryptage textuel ne doit pas faire oublier au lecteur qu'en dernier ressort, il se fait complaisamment le jouet de celui qui met en scène les représentations spatiales et qui, grand illusionniste, possède le pouvoir ultime : celui de nous


faire trembler d'effroi et tressaillir d'aise lorsque nos hypothèses ou nos craintes se confirment, et jouir candidement avec Blake et Mortimer du plaisir de voir le méchant finalement démasqué et puni et la justice enfin restaurée.


Notes


¹  Je tiens à remercier mon époux Jean-François P. Bonnot pour sa relecture attentive de mon article, mais aussi pour l'aide technique qu'il m'a apportée, et notamment la reproduction des extraits de l'œuvre de Jacobs.


²  Comme l'indique Gérard Lenne dans « *Le cycle 'Blake et Mortimer'* », Blake, Jacobs et Mortimer, 1988, Editions Garamont-Archimbaud, p. 14, pour chaque aventure, « la première date est celle du début de sa parution dans *Tintin*, la seconde celle de la parution de l'album en librairie. » Pour la présente étude, il s'agit de rééditions récentes dont on trouvera les références dans la bibliographie en fin d'article.


³  Il s'agit respectivement de *L'Affaire Francis Blake* et de *L'Étrange rendez-vous* pour les premiers, puis de *La Machination Voronov* et des *Sarcophages du 6ème continent* pour les seconds.

⁴  Gérard Lenne (op. cit.) intitule d'ailleurs le premier chapitre de son ouvrage « *Nostalgie* ». Il confie que l'un de ses plus beaux souvenirs d'enfance des années 50 reste le matin de la Saint-Nicolas où, traditionnellement, les enfants du nord de la France, recevaient chocolats et cadeaux. C'est un nouvel album de la collection « Blake et Mortimer » que Gérard Lenne découvrait chaque année : « Ces volumes de l'édition du Lombard, avec leur dos toilé de rouge et leur damier vert et jaune, suscitent aujourd'hui une nostalgie irrésistible, que je sais partagée par de très nombreux amateurs de bandes dessinées. Ils ont un parfum exquis de petite madeleine. » (p. 7)

⁵  Cf. *Le piège diabolique* (1960, 1962).


⁶  Cf. Bonnot J.-F. P. (2006, sous presse) : « *Le complexe de Septimus ou la vengeance du savant fou* ». In *Les Discours de la vengeance*, R. Gauthier et P. Marillaud (éds.), CALS/CPST, Toulouse Le Mirail.


⁷  Il faut cependant noter qu'Edgar P. Jacobs apporte un soin tout particulier à la documentation qui fournira la matière des aventures imaginées. Ainsi, Cl. Le Gallo (2004) précise que pour *Le Mystère de la Grande Pyramide*, Jacobs a, entre autres, sollicité l'égyptologue *Pierre Gilbert* pour la transcription hiéroglyphique du texte de la « Pierre de Maspéro ». J'ajoute que le palais de Poséidopolis, dans *L'énigme des l'Atlantide*, s'inspire largement de celui de Knossos en Crète. On remarquera notamment les colonnes minoennes à la forme et aux couleurs identiques à celles de l'actuel site archéologique crétois (par exemple, Pl. 18, p. 20, v. 2), de même que la ligne des créneaux de l'antique cité mythique figurant la stylisation des cornes du Minotaure (Pl. 21, p. 22, v. 7).


⁸  Voir, par exemple, dans l'intéressant ouvrage sur l'aventure graphique de Jacobs de Cl. Le Gallo (op. cit.), le dossier spécial sur *La Marque Jaune* constitué par D. Van Kerckhove (p. 145 et sq.). Ce dernier confirme ce souci d'exactitude et de vraisemblance :


Avoir retrouvé les documents qui ont servi à l'auteur me permet de préciser son génie. Car la ressemblance, la fidélité, le talent nous autorisent à les identifier instantanément ; mais leur transmutation en une image-signe chargée d'un sens extraordinairement puissant, tant pour chacune qu'à l'intérieur d'une séquence ou de toute l'histoire, révèle une inspiration exceptionnellement forte et un art consommé. [...] Jacobs, tout en respectant littéralement la


réalité historique, parvient à l'enrichir de valeurs qui sont les siennes, et à l'intégrer dans son propre monde. (p. 11 du dossier)


⁹  J. Rosenberg fait souvent référence aux travaux de Thierry Groensteen : *Système de la bande dessinée*, Paris, P.U.F, Formes sémiotiques, 1999.


¹⁰  Sur la notion d'intertextualité, cf. S. Freyermuth, « *Les manifestations de l'intertextualité dans l'oeuvre de Jean Rouaud* ». In : P. Marillaud et R. Gauthier (éds.) : *L'intertextualité*. Toulouse, C.A.L.S./ C.P.S.T., p. 205-214, 2004.


¹¹  Pour la question de la coopération du lecteur dans la construction de la pertinence et de la cohérence de la dynamique narrative, voir S. Freyermuth (2005, sous presse), *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris-Montréal, L'Harmattan.


¹²  J'éclaircirai *infra* la question de l'approche sémiotique de notre objet d'étude, mais nous pouvons d'ores et déjà citer G. Sonesson (1992-a) dont la réflexion nous a paru stimulante : « Dire qu'une fonction sémiotique est de nature iconique est une manière de parler de la relation entre son expression et son contenu. La considérer comme plastique revient à déterminer le caractère propre de son expression. Donc il est possible d'avoir un langage, qui *du point de vue de son expression*, est *plastique*, tout en étant *iconique*, si l'on considère la nature de la *relation entre expression et contenu*. En fait, une analyse plus complète suppose une différenciation entre au moins trois types de langages, dont deux sont plastiques. En ce qui concerne la nature de leurs contenus, un de ces langages est attributif, tandis que l'autre est référentiel, sans produire une véritable illusion du référent. Cette dernière fonction, en revanche, est caractéristique de l'image. » (op. cit., n.p.) C'est bien dans cette articulation ternaire que j'analyserai le texte de Edgar P. Jacobs.


¹³  Il suffit pour s'en convaincre de faire référence à H. Morgan (2004), auteur d'un article électronique très polémique qui, selon ses propres termes, donne un avant goût de son ouvrage *Principes des littératures dessinées* : « Reste le problème fondamental. La méthode sémiologique applique les principes de la linguistique à des objets non linguistiques, mais qui présentent la structure d'un langage. La bande dessinée ne présente pas la structure d'un langage et par conséquent la sémiologie ne s'applique pas aux littératures dessinées. »

¹⁴  Cf. G. Sonesson (op. cit.) : « Ce qu'il y a de remarquable, c'est que les différents modèles parlent souvent des mêmes phénomènes dans des termes différents. [...] Par exemple, le voisinage avec séparation de la topologie correspond au couplage de la phénoménologie husserlienne, à l'opposition ou le contraste de la linguistique structurale, à l'indexicalité de Peirce, à la relation de proximité de la psychologie de la Gestalt, et à la relation in praesentia disjointe du Groupe μ . » (n.p.)


¹⁵  Je ne l'entends pas au sens strict du binarisme greimasien à l'oeuvre dans les carrés sémiotiques.


¹⁶  Pour G. Sonesson (1992-a,b), cette illusion de « percevoir le contenu du signe directement transposé au plan de l'expression » relève de la fonction sémiotique qu'il qualifie de « picturale » ou d' « imagière ».

¹⁷  Dans son dossier consacré à *La Marque Jaune*, Kerckhove (voir supra) évoque les relations existant entre l'art de Jacobs et le cinéma.


¹⁸  L'organisation spatiale fonctionne donc sur un système duel opposant le monde aérien au monde souterrain, entités clairement délimitées mais qui conservent cependant des moyens de


communication privilégiés tels que l'échelle et/ou l'escalier, et la trappe. Je les examinerai dans les trois « Aventures de Blake et Mortimer » concernées par mon étude.

¹⁹  Pour l'intelligibilité des références au texte, la lettre indique la source d'énonciation, puis viennent le numéro de la planche, le numéro de la page et enfin l'identification de la vignette dans la planche. En l'occurrence : narrateur ; planche 1, page 5, vignette 1.


²⁰  C'est moi qui souligne, comme ce sera le cas dans chaque utilisation exceptionnelle de l'italique dans cet article.


²¹  Voir *infra*, « Hauteur et pouvoir ».


²²  On pourrait également étudier les conditions atmosphériques, toujours exécrables, qui accompagnent les moments cruciaux ou de grande intensité dramatique : le fog dans *La Marque Jaune*, une tempête de neige ou une pluie torrentielle dans *S.O.S. Météores*, l'orage qui provoque l'apparition de fumerolles toxiques dans la grotte qu'explorent Blake et Mortimer dans *L'énigme de l'Atlantide*.


²³  Je développerai *infra* l'idée selon laquelle même sous terre, l'espace est divisé en deux champs : supérieur/inférieur.


²⁴  Cf. J.-F. P. Bonnot, 2006, sous presse.

²⁵  Il n'est peut-être pas inutile de remarquer qu'au nombre sept est attachée une valeur symbolique forte. On pourrait penser qu'il s'agit ici des sept phases de l'initiation qui permet d'accéder enfin à la salle tapissée du métal fabuleux, l'orichalque. On se rappelle les sept boules de cristal de la momie Rascar Capac (Hergé : *Les 7 boules de cristal*, *Le Temple du Soleil*).


²⁶  Les attaques viennent pratiquement toujours du haut.


²⁷  On remarque la récurrence des échelles, escaliers, degrés.


²⁸  Voir *infra* les deux illustrations confrontant Blake et Olrik-la « Marque Jaune » dans « Hauteur et pouvoir » : *La Marque Jaune* (Pl. 36, p. 40, v. 3 et 5).


²⁹  Pour citer un exemple de ce phénomène, dans *La Marque Jaune*, le laboratoire de Septimus, bien que situé sous terre, se trouve surélevé par rapport à la position initiale de Mortimer dans les égouts, puisque notre héros doit gravir une échelle de fer pour parvenir à l'antre du savant fou (Pl. 46, p. 50 : signe de la victoire provisoire du mauvais). Après quoi Mortimer se trouve précipité par une trappe dans une chambre capitonnée où il est retenu prisonnier. Il parvient à s'en échapper et regagne le laboratoire en gravissant un escalier. Outre le fait que dans ce genre de littérature les héros sont immortels, en présentant son personnage en ascension, le narrateur doublé du dessinateur Jacobs donne un indice selon lequel Mortimer avance vers la victoire d'un dénouement heureux. Inversement, dans *S.O.S. Météores*, la descente de Mortimer de l'étang vers la chute d'eau puis sous l'eau représente sa position de plus en plus précaire dans le déroulement de l'intrigue. En effet, en retournant sur les lieux de « Trou salé » peu de temps après, il est capturé par le Professeur Miloch. Dans *L'énigme de l'Atlantide*, le roi Tlalac, chef des Barbares de la zone interdite, fait tenir en respect Magon et ses « planos » par ses guerriers, postés derrière des rochers en surplomb (Pl. 35, p. 37, v. 3). La spatialisation est là aussi particulièrement signifiante, car ces Barbares qui croient pouvoir envahir le pays des Atlantes et sont à leur insu le jouet du piège tendu par Icare, Blake et Mortimer, sont représentés non pas dans la partie supérieure de la vignette, mais sur un axe horizontal médian et même surbaissé en son milieu (Pl. 49, p. 51, v. 13).

D'ailleurs les Barbares ne tardent pas à être mis en déroute, « [...] tandis qu'une pluie de blocs rocheux, ébranlés par les vibrations, s'abat du haut des voûtes et vient semer la terreur parmi les Barbares. » (Pl. 52, p. 54, v. 7)


³⁰  Je ne reproduis pas ici les paroles des personnages concernés.


³¹  Il est intéressant de noter que nous ne trouvons pas dans la bouche de Septimus le passé simple que nous aurions attendu : ce temps aurait en effet placé trop de distance entre le moment du récit et le moment des événements, alors que Septimus ressent encore vivement la morsure de ces attaques. Employer un imparfait à cet endroit montre que l'affaire n'est pas encore classée et la blessure d'amour propre toujours béante.


³²  Septimus théâtralise fort habilement son récit puisqu'il ménage une gradation pour faire porter chaque fois un peu plus de responsabilité – et donc de culpabilité – à chacun de ses trois détracteurs. En effet, on aura remarqué que Vernay est qualifié par un seul attribut, que les articles de Macomber sont dotés de deux fonctions, et qu'enfin, le Juge Calvin fait preuve de trois traits de caractère : l'incompréhension, la partialité et la férocité.


³³  Au sujet du mécanisme de la vengeance, voir J.-F. P. Bonnot, (op. cit.).

³⁴  G. Kleiber (1994 a et b ; 2004), et S. Freyermuth (2005, a).

³⁵  Malgré la présence du déictique *cette* (adjectif démonstratif), je considère l'occurrence comme anaphorique puisque le référent visé est déjà présent, par son caractère unique et extraordinaire, dans le focus d'attention des interlocuteurs, et du lecteur.

³⁶  En latin, gauche se dit *sinister*, ce qui a donné entre autres *sinistre* avec les acceptions que l'on connaît. Les gauchers contrariés pourront également grossir de leur témoignage cette question de la latéralisation.

³⁷  Cf. « *Misère de l'Homme sans Dieu* », Pensée 72, éd. Brunschvicg, p. 25 à 36.

³⁸  Cf. note 2.

Références bibliographiques

Bonnot, J.-F. P., (2006, sous presse) : « *Le complexe de Septimus ou la vengeance du savant fou* ». In : *Les Discours de la vengeance*, R. Gauthier et P. Marillaud (éds.), Toulouse, CALS/CPST.

Bridgeman, T., (2004) : "« Keeping an eye on things : attention, tracking and coherence-building »". In : *Belphégor, Littérature populaire et culture médiatique*, vol. IV, n°1, novembre, "« L'étude de la bande dessinée »" (n.p.), <http://etc.dal.ca/belphegor>.

Corbellari, A., (2004) : "« Bande dessinée et trifonctionnalité »". In : *Belphégor, Littérature populaire et culture médiatique*, vol. IV, n°1, novembre, "« L'étude de la bande dessinée »" (n.p.), <http://etc.dal.ca/belphegor>.

Fresnault-Deruelle, P., (1993) : *L'éloquence des images*. Paris, PUF, Sociologie d'aujourd'hui.

Freyermuth, S., (2004) : « *Les manifestations de l'intertextualité dans l'oeuvre de Jean Rouaud* ». In : P. Marillaud et R. Gauthier (éds.) : *L'intertextualité*. Toulouse, CALS/ CPST, p. 205-214. – (2005, a) : « *Encodage et décodage du pronom ana-cataphorique : réflexion stylistique sur un outil de cohésion romanesque dans l'oeuvre de J. Rouaud* ». In : Lagorgette, D. et Lignereux, M., (éds). Actes du Colloque international '*Littérature et linguistique : diachronie / synchronie — autour des travaux de Michèle Perret*'. CD-Rom, vol. 1.

Chambéry, Université de Savoie. – (2005, b, sous presse) : *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*. Paris-Montréal, L'Harmattan.

Groensteen, T., (1999) : *Système de la bande dessinée*. Paris, P.U.F, Formes sémiotiques.

Jacobs, E. P., (1953, 1956³⁸) : *La Marque Jaune*. Bruxelles, Lombard ; (1987-2004), éditions Blake et Mortimer, Bruxelles, Dargaud-Lombard. – (1955, 1957) : *L'énigme de l'Atlantide*. Bruxelles, Lombard ; (1988-2003), éditions Blake et Mortimer, Bruxelles, Dargaud-Lombard. – (1958, 1959) : *S.O.S. Météores*. Bruxelles, Lombard ; (1989-2004), éditions Blake et Mortimer, Bruxelles, Dargaud-Lombard.

Kleiber, G., (1994-a) : *Anaphores et pronoms*. Coll. « Champs linguistiques ». Louvain-La-Neuve, Duculot. – (1994-b) : « Contexte, interprétation et mémoire : Approche standard vs. approche cognitive ». In : *Langue française*, 103, p. 9-22. – (2004) : « Sémantique, référence et discours : le cas des démonstratifs cataphoriques spécifiques ». In : Auchlin, A., Burger, L., Fillietaz, L., Grobet, A., Moeschler, L., Perrin, L., Rossari, C., De Saussure, L., (éds.). *Structures et discours. Mélanges offerts à Eddy Roulet*. Québec, Nota Bene, p. 231-245.

Le Gallo, C., (2004) : *Le monde de Edgar P. Jacobs*. Bruxelles, Auteurs/Lombard.

Lenne, G., (1988) : *Blake, Jacobs et Mortimer*. Editions Garamont-Archimbaud, Paris, Librairie Séguier.

Morgan, H., (2004) : « *La bande dessinée n'est pas un langage. Pourquoi une sémiologie des littératures dessinées est vouée à l'échec* ». In : *The Adamantine*, <http://www.sdv.fr/pages/adamantine/semiologie.htm>.

Pascal, B., ([1670], 1972) : *Pensées*. Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, dernière édition de Léon Brunschvicg.

Rosemberg, J., (2004) : « *La bande dessinée historique : une source possible pour l'historien. L'exemple de la collection Vécu* » (1985-2002). In : *Belphégor, Littérature populaire et culture médiatique*, vol. IV, n°1, novembre, "« L'étude de la bande dessinée »" (n.p.), <http://etc.dal.ca/belphegor>.

Sonesson, G., (1992-a) : « *Comment le sens vient aux images : Un autre discours de la méthode* ». In : Carani, Marie, éd., *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Les Nouveaux Cahiers du CELAT/Les éditions du Septentrion, Québec, p. 28-84. Sur site web : <http://www.arthist.lu.se/kltsem>

(n.p.). – (1992-b) : « *Le mythe de la triple articulation – Modèles linguistiques, perceptifs et cognitifs dans la sémiotique des images* ». Le séminaire suédois de sémiotique, Université de Lund, Suède. In : Balat, Michel, Deledalle-Rhodes, Janice, & Deledalle, Gérard, ed., *Signs of Humanity, L'Homme et ses signes. Proceedings of the Fourth congress of the International Association for Semiotic Studies, Barcelona/Perpignan, Mars-April 1989*. Berlin : Mouton de Gruyter 1992 ; Volume I, p. 149-156.